

Las jaulas son siempre imaginarias

MARÍA TERESA MUÑOZ

María Teresa Muñoz, arquitecto y profesora titular de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, ha sido profesora invitada en la Bartlett School of Architecture de Londres, en la Städelschule de Frankfurt y en la Universidad de Yale. Es autora, entre otros, de los libros *Arquitectura contemporánea española* (junto con Juan Daniel Fullaondo, 3 vols., 1994-1997), *El laberinto expresionista* (1991), *La otra arquitectura orgánica* (1995) y *Vestigios* (2000).

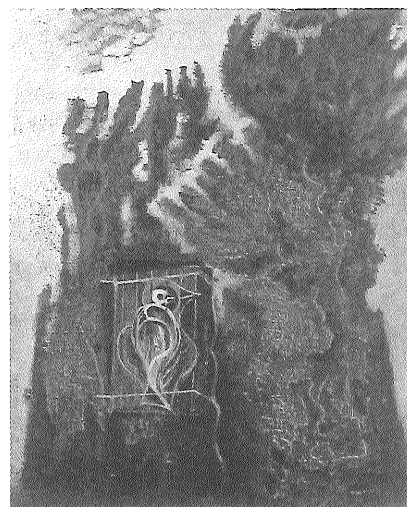
Como la mayoría de los artistas e ideólogos de la modernidad, el pintor alemán Max Ernst (1891-1976), una de las figuras fundamentales del movimiento surrealista, se refiere constantemente a la necesidad que siente el nuevo hombre de liberarse de las ataduras y los convencionalismos de su antigua situación y a los procedimientos artísticos como uno de los caminos que conducen a esa liberación. Ya que el hombre tiene conciencia de hallarse encerrado y ansioso por liberarse, Ernst declara su fascinación por el concepto de jaula y su convencimiento de que todos vivimos en jaulas de las que de uno u otro modo tratamos de escapar. En su caso, uno de estos escapes tendría que ver con las restricciones impuestas por su propio medio artístico, la pintura, de la que al sentirse encerrado y sin salida habría que salir: la escultura proporcionaría esa libertad, aunque para poder después regresar al lienzo. En los últimos años de su carrera en América, Max Ernst realiza una serie de collages tridimensionales que identifica con jaulas, jaulas vacías de las que han huido las aves. Pero ya desde el comienzo de su actividad como pintor en Alemania, uno de sus temas favoritos había sido el bosque, como una forma que surge en la conciencia espontáneamente y que hace sentirse simultáneamente libre y prisionero. Y junto al bosque, el tema de los pájaros, cuyo origen, según relata él mismo, está en un acontecimiento de su infancia, cuando coinciden casualmente la muerte de un papagayo al que quería mucho y el nacimiento de su hermana menor. La asociación del loro muerto con la aparición de su hermana sirve al artista para despertar otras asociaciones poéticas que se producirían entre distintos seres de la naturaleza. Así, el pájaro, el bosque y la jaula se convertirán en hilos que se despliegan dando lugar a numerosas formas artísticas y no sólo en el campo de la pintura y la escultura, sino también de la arquitectura, como esas dos ventanas, una con barrotes

horizontales y otra verticales, de la casa en el desierto de Sonora que habitarían el propio Max Ernst y su esposa Dorothea Tanning.

El título *Die Käfige sind stets imaginär* («Las jaulas son siempre imaginarias») corresponde a una de las primeras obras surrealistas de Max Ernst realizada en Alemania y fechada en 1925, un año después de la publicación del Primer Manifiesto surrealista de André Breton. Representa un pájaro negro dibujado sobre un fondo de manchas de pintura poco identificables y todo ello encerrado en una jaula de alambres. Un título tan explícito como éste no puede significar otra cosa que una negación de la entidad física de la jaula a favor de su consideración como mecanismo mental, un mecanismo que sería propio de los humanos y que sólo de un modo metafórico podría identificarse con ese objeto tan reconocible morfológicamente y en principio destinado a los animales. Ernst realiza esta pieza de pequeñas dimensiones utilizando distintos materiales, madera, yeso pintado y cobre, y configura la jaula exclusivamente por medio de alambres verticales atravesados horizontalmente por dos tableros de madera para formar el suelo y el techo del habitáculo. El interior está ocupado casi por completo por el grabado que representa al pájaro como figura central. A primera vista podría parecer un cuadro dentro de un cuadro pero, en realidad, la jaula es un objeto tridimensional mientras que la figura del pájaro es totalmente plana, como también lo es el posible paisaje situado detrás.

Un año después, en 1926, Max Ernst utilizará el mismo tema del pájaro enjaulado, esta vez sobre el fondo de un espeso bosque, en su pintura titulada *Die Erwartung* («La espera»), otra variación del animal-pájaro para el que la jaula significa al mismo tiempo casa y prisión. En este segundo caso, la alusión en el título al tiempo detenido tiene que ver con una situación en la que se priva a la criatura enjaulada del movimiento temporal propio de la vida en libertad. Max Ernst utiliza en muchas ocasiones imágenes de bosque y de pájaros encerrados tras una serie de alambres verticales que impiden cualquier huida, pero en este caso dispone la jaula sobre el fondo de una espesa vegetación, con lo que el pájaro parece estar fuera y dentro al mismo tiempo, libre y prisionero. Ya que en este caso se trata de una pintura, un óleo sobre lienzo, tanto los trazos que definen la jaula como el cuerpo del animal colocado detrás son planos y ambos se superponen a la espesa capa de pintura que conforma la vegetación situada detrás o al cielo igualmente espeso que asoma en los escasos huecos que deja la arboleda. Y ahora el animal, apenas definido por sus contornos, parece deslizarse a través de los alambres de la jaula como en una secuencia cinematográfica. El tiempo real queda congelado y es sustituido por la secuencia fotográfica de una serie de secciones verticales del cuerpo en movimiento. Nos encontraríamos ante la aparente contradicción de que la jaula detiene el tiempo y al mismo tiempo introduce una nueva temporalidad, paraliza pero obliga a moverse a quien se encuentra en su interior. Es la agitación inducida por la jaula y que muestran los distintos contornos del pájaro dibujados por Max Ernst y la consiguiente fusión del cuerpo con la estructura física que lo encierra.

La doble condición de casa y prisión se corresponde con la propia naturaleza de la jaula, un artefacto simultáneamente protector y coactivo. Pero, para los surrealistas, la jaula se asocia con una construcción



MAX ERNST, *DIE ERWARTUNG*, 1926.



MAX ERNST, *DIE KÄFIGE SIND STETS IMAGINÄR*, 1925.

mental que utilizamos los humanos para restringir nuestra propia libertad de movimientos, una barrera que tiene que ver con la angustia apenas identificable y aún menos definible que nos produce nuestro subconsciente, que nosotros construimos y que sólo nosotros podemos derribar. Los mecanismos de libre asociación y la evocación de los sueños, identificados por Freud, están en la base de esta consideración de la jaula como experiencia onírica con un fuerte contenido visual y del lugar privilegiado que ocupa en la imaginería de los pintores y fotógrafos surrealistas. Éstos presentan siempre sus figuras enmarcadas, encerradas, como ha señalado Rosalind Krauss en sus estudios sobre lo que ella misma denomina la condición fotográfica del Surrealismo. También buscan un enfrentamiento entre la condición plana de la representación y la corporeidad de lo real, lo que se produce de un modo automático en la imagen del animal enjaulado, como muestran las obras de Max Ernst. Y cuando eventualmente la figura del pájaro aparece libre sobre el fondo del bosque, un bosque tan amenazante como el del cuadro de 1927 titulado *Grätenwald*, éste evidencia una gran tensión y una actitud de vigilancia e inquietud a través de la posición forzada del cuerpo y el enorme ojo que se dibuja ocupando la cabeza casi por completo.

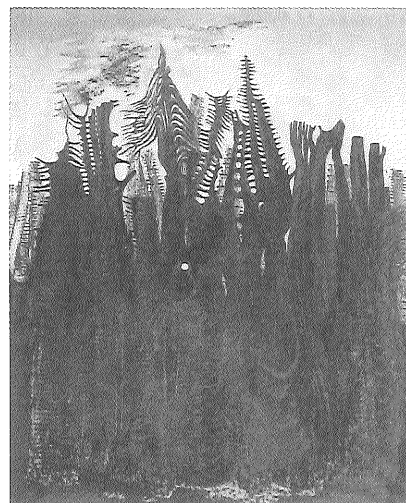
Estas obras de Max Ernst podrían ser objeto tanto de un discurso psicológico, analizando el estado de tensión o relajación de la figura y la interacción que se produce entre ésta y el contexto en que aparece, como de un discurso formal, considerando la geometría de la jaula frente a las formas orgánicas del bosque o las líneas dibujadas en contraposición a las masas de pintura. Pero para cualquiera de los dos enfoques es fundamental el tema elegido aquí por el artista para sus cuadros o sus esculturas, el de la libertad-reclusión de una criatura viviente en relación con su propio estado emocional. En este sentido, el pájaro es una metáfora del hombre, o del artista, y la jaula una metáfora de cualquier mecanismo represivo de la conducta, ya sea impuesto por otros o por uno mismo. El psicoanálisis, una de las corrientes que alimenta el pensamiento sobre la modernidad, hizo ver que la libertad de acción sólo podría conseguirse tras una ardua tarea del propio individuo que debía derribar las barreras que él mismo se había construido. Surrealismo y psicoanálisis, aliados en esta empresa, responden al ansia de liberación del hombre moderno dejando aflorar las pulsiones del subconsciente y tratando de eliminar las represiones impuestas por la sociedad y la cultura. El marco saca a las figuras de animales fuera de la realidad pero, como demuestran las pinturas de pájaros enjaulados de Max Ernst, la eventual libertad de ese mismo animal viene necesariamente acompañada por una marca de la inquietud y el desasosiego que son propios de los sueños, de las pesadillas, en definitiva de la actividad del inconsciente.

La experiencia visual es el modo sensorial dominante en cualquier percepción de la jaula, del ser enjaulado, incluso cuando se considera aquella como una construcción puramente imaginaria. Por tanto, la pintura, la fotografía, la escultura, la arquitectura o incluso el fotomontaje son los medios a través de los que se expresa la naturaleza de la jaula, aunque pudiera existir una descripción literaria o una narrativa capaz de evocar esa imagen con tanta precisión como lo hace Johnatan Swift

en *Los viajes de Gulliver*. La dificultad de prescindir de la experiencia visual, que es un ingrediente fundamental de los sueños, es reconocida por el propio fundador de movimiento surrealista, el escritor André Breton, cuando narra su particular experiencia onírica de leer primero y ver después a un hombre partido en dos por una ventana.

En el Primer Manifiesto surrealista de 1926, Breton explica cómo una noche, a punto de caer dormido, percibió nítidamente una frase, aunque ajena a cualquier sonido de voz, una frase insistente que él mismo describe como «*pegada al cristal*». La frase era algo así como «*Hay un hombre a quien la ventana ha partido por la mitad*», y el hecho de que la frase fuera acompañada de una débil representación visual, dice Breton, evitaba que pudiera interpretarse erróneamente. Se trata de la incursión en el universo imaginativo de un escritor del dominio de lo visual, al que se concede más fiabilidad y precisión, incluso un mayor contacto con la realidad, que a lo expresado por medio del lenguaje hablado o escrito, una precisión comparable a la procedente de una experiencia auditiva. Tal representación era la de un hombre que caminaba, partido por la mitad del cuerpo aproximadamente por una ventana perpendicular al eje de aquél. La ventana, que se puede considerar identificada con cualquier tipo de marco, un marco que resulta fundamental para la presentación de las imágenes surrealistas, deja en este caso de ser independiente de la figura que encierra para fundirse con ella y arrastrarla en su eventual movimiento en el espacio. El propio André Breton interpreta su visión, surgida en el límite entre el sueño y la vigilia, como una consecuencia del movimiento en el espacio de la simple imagen de un hombre asomado a una ventana. Pero la extrañeza surgía del hecho de que la ventana hubiera acompañado al hombre en su desplazamiento y se hubiera incrustado físicamente en su cuerpo partiéndolo en dos. Su interés por Freud y el psicoanálisis (Breton era psiquiatra militar) y las experiencias que él mismo llevó a cabo con Philippe Soupault sobre la escritura automática le llevaron a experimentar con multitud de frases parecidas, que él mismo consideraba material poético tanto como esa primera del hombre seccionado por una ventana. Pero es importante considerar el hecho de que existiera una siquiera débil representación visual de la frase y también que un escritor como Breton lamentara no haber sido pintor para no ya dibujar, sino calcar, lo que había vislumbrado en sueños y encontrarse al despertar con algo antes nunca visto.

La visión relatada por André Breton nos remite a una familia de imágenes, quizá también de frases, que tienen en común la representación del cuerpo humano o animal no ya enmarcado, sino atravesado por una serie de líneas verticales que atentan contra su integridad como organismo. Son las líneas verticales que definen la jaula más arquetípica, aunque pudieran existir jaulas formadas por elementos horizontales o distintas clases de retículas. La jaula esencialmente está formada por barras o alambres verticales cuya separación está en función únicamente de las características de la criatura encerrada en ella, sus dimensiones y su capacidad de movimiento, nunca de las exigencias constructivas del material ni del lugar en que se coloca. Desde el exterior, ese exterior que es condición indispensable para la existencia misma de la jaula, el cuerpo encerrado aparecerá siempre sometido a la división vertical



MAX ERNST, GRÄTENWALD, 1927.

de los alambres del perímetro, y la propia jaula acompañará también en sus eventuales movimientos al habitante de la misma. Existe tal vinculación entre la imagen de un ser enjaulado y las líneas verticales seccionando su cuerpo y acompañándolo inexorablemente en sus movimientos que para la vestimenta de los prisioneros se ha adoptado la tela rayada verticalmente como marca de su condición, incluso cuando se encuentran fuera de los límites físicos de una prisión. Los rígidos barrotes con lo que se construye la jaula se transfieren al tejido flexible del uniforme del presidiario, que es inseparable de su cuerpo, porque ambos transmiten la misma impresión visual.

El hombre prisionero únicamente porque viste un uniforme rayado verticalmente nos devuelve al título de la obra de Max Ernst, *Las jaulas son siempre imaginarias*, pero para la que ya no cabría ahora una interpretación psicoanalítica, la del hombre que erige sus propios barrotes para defenderse del paisaje incierto y aterrador de su subconsciente, sino que nos encontraríamos ante la condición física de una auténtica jaula, con todos los atributos de las que son construidas por alguien externo y se imponen por la fuerza sobre el cuerpo del otro. Esta jaula-vestido habría perdido su condición espacial, arquitectónica, pero no su función represora fundamental. El hombre vestido de presidiario, aunque se encuentre aparentemente libre y con capacidad para moverse y actuar sin limitaciones, no estará en ningún caso libre, ya que cualquier mirada de otro le delatará todavía más que si se encontrara físicamente encerrado en una prisión. La línea vertical actúa como una marca, un señalamiento que tiene que ver con la condición esencial de la figura del hombre, erguido y con su eje de simetría vertical. Pero, como ha señalado Merleau-Ponty, sirve sobre todo para establecer la orientación del campo perceptivo, ya que la línea vertical tiene que ver con la condición del hombre como sujeto de la percepción, más que como objeto de ella. Esto querría decir que, aunque las rayas verticales se encuentren asociadas físicamente al cuerpo del sujeto enjaulado, tanto en las jaulas arquitectónicas como en las vestimentas-jaula, en realidad responderían a una exigencia de ese otro a quien no vemos, de aquel que ve, que observa, del vigilante, del auténtico sujeto de la percepción.

Si esto es así, no hay razón para que la jaula de barras verticales sea aplicada exclusivamente a los humanos, los únicos que caminan en posición erguida, y no a los animales, como es el caso de los pájaros, los elefantes o los cocodrilos, ya que la línea vertical tiene que ver con un observador que es siempre humano, orienta su campo visual y se interpone entre él mismo y aquellos seres que son objeto de su observación permanente. Por tanto, aunque en principio pudiera pensarse que jaula y enjaulado constituyen la unidad esencial, que existe una fusión física o una simbiosis entre el cuerpo de quien habita la prisión y la prisión misma, en realidad la morfología de la jaula nos enseña que ésta depende de quien está fuera más que de quien está dentro, y que éste, el prisionero, podría incluso salir de la jaula sin perder su condición siempre que lleve consigo esa empalizada de barras o alambres que se interponen entre él y el vigilante. Las dos pinturas de Max Ernst comentadas antes, *Die Erwartung*, que representa un pájaro enjaulado sobre el fondo del bosque, y *Grätenwald*, en la que el mismo pájaro mira asustado alrededor sin la protección de la jaula, muestran

respectivamente la existencia y la inexistencia de alguien que mira y que, como también sucede a los humanos, proporciona una cierta sensación de tranquilidad frente a la incertidumbre de sentirse libre de toda mirada. La literatura ha explorado con frecuencia esta situación incómoda de quien, cuando le falta la religión o la pertenencia a cierto grupo social, se siente liberado de toda mirada y en consecuencia sometido a una ansiedad todavía mayor que la que se deriva de las constricciones religiosas, morales o sociales.

No hay duda de la pertinencia de una interpretación psicológica que sugiere el propio pintor de sus obras, según la cual toda jaula es una construcción imaginaria, imaginada por quien se ve a sí mismo enjaulado, que es al mismo tiempo vigilante y vigilado, porque en realidad no existe nadie en el exterior. Pero igualmente posible sería una interpretación puramente formal de esas mismas obras, en las que los pájaros son un volumen o una masa blanda cuyo esqueleto se encuentra fuera, en los alambres que forman el perímetro de la jaula, y donde se produce el enfrentamiento entre cuerpo orgánico y geometría abstracta, entre suavidad y agresividad, entre la línea curva y la línea recta, en definitiva, entre carne y hueso. De manera muy especial, en *Grätenwald* se evidencia esta disociación cuando, desde el momento en que existe el pájaro pero no la jaula, el dibujo de los árboles del bosque, con las ramas adoptando la estructura de espinas de pescado o de esqueletos animales, se convierte en el fondo de ese otro animal que es sólo masa activada por el terror de la mirada.

Es en el cruce, en la interrelación entre estos dos modos de ver, el psicológico y el formal, donde puede vislumbrarse la auténtica naturaleza de la jaula, como la de tantas obras plásticas asociadas con ella. Lo mismo podría decirse de las arquitecturas, cuya vinculación con esta particular forma de habitación puede encontrarse en numerosos ejemplos contemporáneos. En la jaula, la forma lleva adherida tal contenido emocional que nunca puede ser eliminado por completo y, del mismo modo, el desarrollo vital del habitante se encuentra fuertemente condicionado por la naturaleza física del lugar que habita.

El concepto de jaula pertenece por entero a la arquitectura; sus cualidades formales son las de un edificio con estabilidad constructiva y un espacio interior bien delimitado que debe ser habitado por alguien. Pero, como hemos visto a lo largo de este escrito, la arquitectura de la jaula es capaz de transgredir las reglas de la disciplina arquitectónica y salir fuera de sus límites para saltar a otros medios artísticos, como los de la escultura y la pintura, e incluso al vestido o a la narración literaria. Las tres obras de Max Ernst comentadas aquí ejemplifican este itinerario desde la jaula arquitectónica hacia el objeto escultórico tridimensional, su representación sobre el lienzo o incluso su desaparición total en el cuadro *Grätenwald*. Pero no será esta obra la elegida por su autor para afirmar que las jaulas son siempre imaginarias, sino aquella otra en que la jaula existe como objeto físico encerrando al animal en su interior. La impresión visual producida por la jaula resulta indispensable para su existencia incluso cuando se considera como estado de ánimo, como consciencia del individuo de sentirse prisionero, y Max Ernst no hace sino transmitir a *Grätenwald* el recuerdo de los barrotes existentes en sus cuadros anteriores.



MAX ERNST, SELBSPORTRAIT, 1928.

Esto mismo es lo que afirma André Breton al relatar su visión del hombre partido en dos por una ventana, remitiendo a la necesidad de una imagen visual. La jaula que es capaz de deambular entre los distintos medios artísticos, sometiéndose a los dictados de cada uno de ellos, debiendo conservar su condición de objeto físico en cuanto depende de la percepción visual de alguien que siempre está fuera de ella. No hay por tanto posibilidad de que la imaginación pueda crear una jaula, nadie puede enjaularse a sí mismo ni real ni metafóricamente: es necesario ese otro que mira desde el exterior, ya que la jaula es por naturaleza una construcción social.

Frente a la simplicidad morfológica de la jaula, a lo elemental de los materiales y las técnicas requeridos para su construcción, nos encontramos con lo intrincado y denso de su significado, para el que resulta fundamental su dimensión psicológica. Junto a la ilusión o el deseo de libertad, existe siempre en todo ser humano la consciencia de una amenaza de tal libertad y el reconocimiento de ese desdoblamiento de la personalidad, entre el inconsciente y el consciente del individuo; tal es el fundamento del psicoanálisis. La combinación de un realismo psicológico con el protagonismo del objeto en las obras de pájaros enjaulados de Max Ernst nos hace ver lo inseparable de la condición física de la jaula con el estado mental del enjaulado, al mismo tiempo que ofrece una evidencia plástica de cómo se articula y se orienta el proceso de la visión. Pero lo más interesante de este caso es que sea precisamente Max Ernst, alguien que pasó por dos veces la terrible experiencia de verse encerrado en un campo de concentración, quien formule un concepto de jaula como estado mental interior según lo propuesto por el psicoanálisis, quien afirme que no hay necesidad de guardianes, porque siempre es uno mismo el vigilante y el vigilado.